

El pensamiento del cuerpo. La poesía de Olvido García Valdés.

Pilar Yagüe

Universidade da Coruña

Olvido García Valdés (Santianes de Pravia, 1950) une a su condición de poeta la de crítica, con especial dedicación en este campo a la obra literaria escrita por mujeres. La poesía de Julia Uceda, María Victoria Atencia, Concha García, Clara Janés, Juana Castro, M^a del Carmen Pallarés, Olga Orozco, entre otras, ha sido objeto de su estudio. Y recientemente, la biografía de Teresa de Jesús, enfocada peculiarmente; como en su poesía, el relato se hace espacio de confluencia donde suenan otras voces: Wittgenstein, Valente, o Rosalía son también compañeros del viaje al que asistimos de mano de la autora, siguiendo las huellas de Teresa.

Traductora de Pasolini y ensayista, es asimismo codirectora de la revista *Los Infolios* y miembro del consejo editor de la revista *El signo del gorrión*, y ha colaborado con artículos críticos y teóricos en distintas revistas (*Un ángel más*, *El Crítico*, *Revista de Occidente*, *Espacio/Espaço escrito*, *El Urogallo*, *Ínsula*)

Su obra poética comienza en 1986, con *El tercer jardín*. Le siguen *Exposición* (1989), *ella, los pájaros* (1994), *Caza nocturna* (1997), *Del ojo al hueso* (2001); y sus poemas han sido traducidos al francés, inglés y alemán. La revista francesa *Noir et Blanche* le dedicó un número monográfico en 1995, y la revista inglesa *Agenda* la incluyó en el también monográfico *An anthology of Spanish Poetry*.

Ha sido seleccionada en varias antologías españolas, entre las cuales: *La prueba del nueve* (1994), de Antonio Ortega, *Ellas tienen la palabra*, preparada por Noni Benegas y Jesús Munárriz (1997), *El último tercio del siglo (1968-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, al cuidado de José Carlos Mainer, y publicada en 1998.

Este acercamiento curricular no es mera presentación. Habla, de una parte, del compromiso de esta escritora con su tiempo y con la causa feminista; de otra, queda reflejado lo tardío de su incorporación en la poesía, que da unos libros de madurez, sostenidos por un previo aprendizaje y experiencia, y que no son nada siervos de la moda. Su propuesta, arriesgada, entronca con la búsqueda que en nuestras letras últimas

podría representar la poesía de José Ángel Valente, “tarea de conocimiento por la palabra”. Pero habría que añadir al núcleo central de esa poética el lugar, explícito, desde donde esa búsqueda se emprende: la experiencia de la mujer.

En *La prueba del nueve*, antología que, como hemos dicho, recoge una muestra de la producción poética de la autora, Antonio Ortega destacaba en su “Introducción” algunos rasgos comunes de los poetas ahí seleccionados. En primer término su posición ante el hecho poético que deriva de “una percepción no dogmática de la tradición y de la modernidad, sin rechazos categóricos ni defensas ingenuas” (9). Y también su reflexión crítica sobre la realidad, con la utilización de un lenguaje “lejano de cualquier forma de consuelo o seducción” (10) y capaz de incidir sobre la realidad de lo público. La ausencia de fórmulas tranquilizadoras que susciten una identificación inmediata con el lector no implica su extrañamiento. El lugar de encuentro buscado exige una participación de concurrencia activa en las discontinuas líneas que vida y escritura trazan.

Desde su libro *Exposición* la crítica ha comenzado a interesarse por su obra, que ha ido elaborando, desde un compromiso ético y riguroso con la realidad, la construcción de un sentido, un modo de relación en el que la subjetividad, o el sujeto enunciativo, sea “canal de indagación”(García Valdés, 1999, 17). Esta propuesta renuncia al brillo falseador, con una palabra despojada, en la mejor tradición de la poesía de la modernidad, y explora un trayecto no trazado de antemano. Adquiriendo al tiempo el compromiso con una escritura desde un lugar marcado, no neutro: el cuerpo y la psique, que abre un espacio de conexión entre lo individual y lo colectivo.

En sus intervenciones en los sucesivos “Encuentros” que poetas y críticas literarias llevan celebrando algunos años, debatiendo el tratamiento teórico de distintos temas que preocupan a las poetisas actuales, así como en otros diversos foros, los acercamientos teóricos de García Valdés, y en conexión con su propia poesía, postulan la construcción de un espacio lingüístico y un pensamiento desde la propia experiencia de las mujeres, “reconocibles y presentes como tales en una historia hasta no hace mucho sólo conformada sobre la experiencia masculina” (García Valdés, 1999, 16). La lengua utilizada, históricamente patriarcal, se transforma y enriquece así: “Que las mujeres creen en ella sus poemas o sus novelas, que piensen esa lengua necesariamente va arañando, añadiendo, contradiciendo, limando, socavando o destruyendo juegos de

lenguaje, expresión que es pensamiento y modo de ver el mundo” (García Valdés, 1996, 16).

La exploración desde dentro, la perspectiva interior que, como apuntaba Cecilia Dreytmüller (1998, 25) define la poesía de García Valdés, y que según Helène de Cixous es un procedimiento propio de la escritura femenina, es ciertamente el ángulo que focaliza la mirada sobre las cosas. La intensidad de la mirada consigue una doble refracción, la que a su vez esa realidad del mundo arroja sobre el sujeto enunciativo que va descubriendo, a la vez que descubriéndonos, la extrañeza resultante. Algunos poemas lo expresan con fuerza; así, en “La caída de Ícaro”, última sección del libro de 1990, *Exposición*, donde la reflexión de la existencia y la muerte se va hilando, desde el dolor del cuerpo (“esta respiración honda/y este nudo en la pelvis/que se deshace y fluye. Esto soy yo/y al mismo tiempo/dolor en la nuca y en los ojos.”), se va hilando, digo, en instantáneas de captación fragmentaria, con la observación de lo próximo: los anillos, los mismos que son “cuidadosamente extraídos/ al final”, reflejan su imagen del mundo, invirtiendo la perspectiva: “Como ojos,/ dos piedras azules me miran/ desde un anillo. [...] “Como aquél de azabache y plata/ o este otro de un pálido, pálido rosa./Rostros y luces/ nítidamente se reflejan en él” (52). La representación de una realidad convencional desvela así su sombra oculta que la mirada escrutadora enfoca y resalta a un primer plano. Como Antonio Ortega señalaba en su “Introducción” a la antología arriba citada, y marcando un común punto de partida en los poetas seleccionados, que García Valdés incorpora con deliberada consciencia,

... no existe un yo único, un personaje inamovible e integrador que represente la experiencia vital [...] sino un repertorio de modos de mirar y de decir. [...] No existe un sujeto, ni por tanto un discurso, constituido de antemano y que haya que traducir desde un lenguaje de uso. El sujeto como el discurso se elaboran, son parte de una perspectiva conscientemente manejada (12-13).

Hemos oído antes a la poeta, desdoblada en crítica, hablarnos de la transformación que necesariamente opera en una lengua dada la escritura de las mujeres. “Expresión que es pensamiento y modo de ver el mundo”, decía. Y, en otro lugar, “Poesía escrita por mujeres” reflexionaba acerca de la “imposible neutralidad y transparencia”, en alusión al propio título de aquel trabajo. Y continuaba:

Nada seguro dice, pues, un texto de quien lo ha escrito, de sus ilimitadas posibilidades de ocultamiento o irisación, de camuflaje o huida. No hay una escritura, una poesía propia de las mujeres y otra a la medida de los hombres. De acuerdo. Y sin embargo, cuando oigo a Virginia Woolf decir que, si una mujer coge la pluma, lo primero que debe encontrar es su propio fraseo –propio de ella- fraseo, la medida y el ritmo adecuados a sí misma, y que no le servirán de nada las medidas masculinas, por más que pueda aprender de ellas y en ellas útiles trucos, tiendo a inclinar la cabeza dándole la razón (García Valdés, 1996, 2).

Expresión que es pensamiento y modo de ver el mundo. Por eso, desde la experiencia, desde una reflexión que da voz al cuerpo y a la psique, articulado todo ello inevitablemente en una realidad social, en voz baja, la emoción contenida, para que la palabra escuche su propio ritmo, su poesía construye un ininterrumpido diálogo, donde tienen cabida conversaciones y objetos, anécdotas vitales y sensaciones estéticas: las cosas todas del mundo, miradas, escuchadas, vividas, exentas, y sin embargo creando su propia realidad en el poema. Los títulos de sus dos últimos libros, *Caza nocturna*, *Del ojo al hueso*, creo que iluminan elocuentemente la búsqueda sin asideros de la palabra que nombre lo medular en la complejidad de lo que nos constituye. Tarea que ha sido preocupación constante en esta poesía, atenta a todas las voces que, en armonía o en lucha, nos apelan.

Observo en estas últimas líneas arriba escritas cómo se han colado de rondón las formas de los verbos en plural. Creo que la lectura de esta poesía lo hace inevitable, porque, inevitablemente, nos concierne.

Recordemos algunos de los términos ya mencionados, en alusión a las líneas generales de esta escritura, y que atienden aspectos relacionados con la perspectiva, la técnica compositiva, la poética: fragmentarismo, elipsis, economía de medios expresivos, reflexión crítica, compromiso con la realidad. Podríamos seguir la enumeración. Pero quisiera ir matizando en un necesariamente breve recorrido por los textos.

Exposición, libro al que se concedió el accésit del Premio Esquío en 1990, nombra en los títulos de sus tres secciones -“Del paisaje”, “De la pintura” y “La caída de Ícaro”- dos interlocutores recurrentes en esta poesía: la naturaleza y la pintura, y su

tema central: el intento, de antemano condenado al fracaso, de romper el cerco, el (sin)sentido de la vida que sólo la muerte configura. El paso de las estaciones, el bosque y el río, las casas, de adobe o de paredes desconchadas, el arte, los recuerdos, acompañan la meditación del paseante solitario que cruza la azarosa travesía de la existencia, y desde la intemperie nos requiere: “El espacio del bosque/ es corazón. Qué buscas/ahí. No es de noche todavía/ pero está quieto. Arena/bajo los pies” (11). En ese itinerario, quietud y extrañeza se combinan. La mirada poética sobre lo próximo, como en la poesía de Emily Dickinson, descubre en esta, por la ductilidad de perspectivas, nuevos ángulos de la visión. Comentaré a continuación, brevemente, uno de los poemas de este libro, sin título, como es habitual en esa larga meditación que conforma la obra poética de la escritora.

La mujer entra en el cuartito a oscuras,
conoce al tacto los objetos, sabe,
sonríe al salir, con un tarro
en las manos. Es una casa
de pintura agrietada. Sólo veo
la fachada de atrás, ese pequeño
cuarto que ahora queda a oscuras
y al que la mujer entra (19)

Se enfoca una instantánea con un contenido mínimo argumental. El yo lírico, desplazado -su posición final en el verso en que aparece no es inocente- deja a la mujer del poema el primer plano en el que vemos relatada una acción cotidiana. El cambio de perspectiva, tras la presentación de la instantánea, la oblicuidad en la mirada del yo lírico (el lenguaje pictórico es armazón del texto en tantos poemas) es causante del quiebro que, con los aparentemente mismos elementos, da el texto al final. Lo apacible se vuelve inquietante. Aquella mujer que salía sonriente después de buscar y encontrar algo en un espacio oscuro, pero conocido, no es la misma que el objetivo nos muestra en ese incierto final. ¿O acaso sí? Es un texto breve, con la economía de medios que caracteriza la poesía de esta autora. Pero muestra eficazmente la densidad de lo real, transmite una verdad en la que todas nos sentimos partícipes.

Otro de los textos, este de su siguiente libro *ella, los pájaros*, parte también de dos mínimas anécdotas (el “germen inicial de experiencia” que decía Cernuda) que dan pie a la reflexión. El poema dice así:

Cuando voy a trabajar es de noche,
después amanece poco a poco,
hace mucho frío aún.
A menudo en el cine
me parece oír lluvia azotando el tejado,
como si no hubiese lugar donde guarecerse.
Hoy alguien en un sueño dijo:
ten, en esta garrafa
hay agua limpia, por si toma moho
la del corazón (21).

En este poema, el yo lírico, voz que escuchamos ya en el primer verso, se muestra en la precariedad de una intemperie hostil, que el resto del poema acentúa. La sensación del frío de la noche, en una anécdota en principio trivial, se agudiza bruscamente en la siguiente instantánea donde el símil muestra ya una indefensión compartida; detrás de una percepción que remite a una experiencia común, el ruido de la lluvia en un tejado, se revela el total desamparo. La otra voz del poema -“alguien en un sueño dijo”-, que se cuela abruptamente, parece la encargada de dar el mensaje consolador, desde el imaginario colectivo que los sueños según Jung representan. Apoyatura provisional que no burla la lucidez:

mimbre del río,
se sabe el nombre: nunca más,
el terciopelo, luz
del atardecer, palidísima
uña, nunca más,
si los dedos, tu lugar, los pasos,
oscura mía,
oscura pulidora de huesos,
pañuelo blanco (113).

Como advertía el insistente estribillo del cuervo de Poe. No hay bálsamo en Galaad.

Antonio Ortega (1994, 82-84) señaló en este libro los recursos de narratividad empleados: “la captación fragmentaria, aislada (Joyce, Faulkner), como otra vía de acceso al mundo capaz de crear *nuevos géneros de habla*, [...] de perturbar nuestro sentido genérico de la realidad y de la lengua” (83). Y seguía destacando cómo su verso revelaba la “capacidad del poeta para situarse en el centro de pequeños conflictos, de imperceptibles dudas, e iluminar el detalle, ese alrededor deliberadamente mínimo” (84). Este modo de hacer ya lo veíamos en su anterior libro. Porque *ella, los pájaros*, como destacaba el crítico arriba citado, y también Concha García (1995, 22) es un largo poema, que comienza en *Exposición*, y que va construyendo su reflexión con el ensamblaje de lo que las distintas percepciones o vivencias designan.

En su siguiente entrega, *Caza nocturna*, su libro más difícil, el discurrir de pensamiento y lenguaje se ve continuamente entrecortado por un razonamiento extremo, a flor de piel, que todo lo cuestiona. Jordi Doce, en su acertada reseña, lo comentaba así:

Es un juego de hipótesis y ensayos, de pruebas y errores, de conclusiones provisionales y suposiciones que no admiten demora. Son escasos los momentos de certeza, que es como decir de solidez del *yo* frente a lo que le rodea: en su lugar, el poema se erige como centro de duda e incredulidad (Doce, 1994, 262).

El libro está dividido en tres secciones: “Tizón”, “Caza nocturna” y “Pastoral”, bajo la evocación de tres pintores: Kasimir Malévich, Paolo Uccello y Arshile Gorky, respectivamente, que marcan el sentido del discurso y configuran su poética (Doce, 1994, 262). La sola existencia de la nada, el blanco sobre blanco en la abstracción geométrica de Malévich es ejemplo de partida, enunciado en el primer poema: “El tiempo proyecta las palabras contra un fondo vacío” (11). Dislocación y opacidad son los límites de un horizonte desaparecido, un destino de negación y ausencia compartidas:

icono u oración
el más lejano punto hacia poniente
negro sol cuadrilátero

nada nuestra (22).

En las palabras de Jordi Doce arriba citadas, el poeta mencionaba cómo la falta de solidez del *yo* desviaba la atención hacia el poema, que se constituía en centro de operaciones, reflejando duda e incredulidad. Ya hemos visto antes otros ejemplos. Pero este libro acentúa esa disgregación del *yo* lírico, que aquí difumina su presencia. En su lugar deja que lo real hable. Oigamos de nuevo las reflexiones de la poeta en diálogo con lo postulado por Kate Hamburger en su conocido libro *La lógica de la literatura*: “En un poema lírico la verdad dice *yo*, condición de real al margen de lo real” (García Valdés, 1999, 17). Y, más adelante, comentando un poema de Olga Orozco hilaba estas reflexiones: “Si lacanianamente lo real supone siempre la presencia de la muerte, el espacio de este *yo* en su despojada y trágica grandeza es lo real”(19). Así pues, lo real, en toda su densidad, proyecta en este libro la verdad, orfandad y extrañeza, “contra un fondo vacío”. La amalgama discontinua de percepciones y voces, enhebrada en el obsesivo razonar del cuerpo y de la mente, marcado por las frecuentes repeticiones que buscan el ritmo de la palabra-pensamiento perturbada ante el dolor, el sufrimiento y la muerte, construyen el sentido de una sinrazón. Sin dramatismos, con contención, el mundo aquí es elegía descarnada que no oculta la turbulencia del rechazo al forzado despojo.

El título del libro, homónimo al de su segunda parte, nombra simbólicamente el movimiento de persecución desde una opaca interioridad. Muy lejos de la caza alcanzada de Juan de la Cruz, la oscuridad aquí aborta el vuelo; no obstante, es precisamente la pugna por remontar lo que va dando forma a los poemas.

Uccello, impresionado por el descubrimiento de la perspectiva, se planteaba con obsesión nuevos problemas en sus dibujos, que noche y día intentaba resolver. La muerte, tan presente en este libro, y, de modo especial en esta segunda sección,

...es una forma
en algunas pinturas del XV,
una curva que el cuerpo figura
entre quien lo sostiene y su propio
peso [...]
O de otro modo,
recto, peso muerto sobre paño

verde, mariposas aéreas, amarillas,
o sombra pálida, bullentes (43).

Doce destacaba así la equivalencia con el interés de Uccello por los fundamentos de la perspectiva: “ la muerte *otorga* una nueva perspectiva a la experiencia” (263). Desde ahí no hay puntos de certeza: “Sólo lo que hagas y digas/eres, incierto lo que piensas, invisible/ lo que sientes dentro de ti./ ¿Qué significa/ *dentro de ti?*” (45) ¿Cómo dar forma a lo oscuro, y desde dónde, cuando todo se mueve?:

todo de día es menos
las ruinas de la iglesia
ocupada por pájaros
la negra esfera
sobre esfera blanca
lo que del suelo es
piedra blanca hueso
(lo que el suelo contiene
y nunca fue del suelo
pedid un deseo)
blanco abrasado círculo
de grajos tordos
tordos luz nada
de día es menos (46).

La distorsión, la fuerte elipsis, la ausencia de puntuación, los hiatos de sentido en muchos de estos poemas son expresión ajustada de lucidez extrema, que nombra así la convulsión del mundo, su fatal dialéctica.

“Pastoral” es un respiro en el camino. Los colores, como en la paleta del pintor bajo el que esta parte del libro se adscribe, vuelven a marcar, discontinuamente, una cierta intensidad en la composición del pequeño retablo del mundo. Y las palabras parecen recobrar otro ritmo, más narrativo y en algunos poemas un tono que suena ahora, después de esa larga, dolorosa, travesía interior, casi celebratorio. La naturaleza vuelve a ser bálsamo, un exterior no hostil; los poemas recuperan un verso más largo que da un también más largo aliento a la voz y parece clausurada ya la noche oscura. El

vértigo de la caída puede detenerse un instante y contemplar la vida como una epifanía, desde la precariedad de ese equilibrio en el espacio del límite. Así la mujer del poema , que “...suspendida/ sobre el abismo / con una pierna rota; [...] una única piedra/ como punto de apoyo...” (87) vive con asombrada intensidad auroral la contemplación del sucederse de los días.

En el último poema un yo lírico manifiesto entabla un diálogo con un personaje cuya presencia siempre nos sorprende: un afilador con su hiriente música y su peculiar oficio, romántico y añejo, que sirve de apoyatura a una regeneradora reflexión: “...no sé si es cosa/ sobre todo de mujeres, los bordes/ de las cosas quiero decir, que no se vuelvan/ aristas oxidadas. A veces uso contra ello/ nombres de plantas o un color/ y matices: naranja, color teja, rosado, me asusta/ el rojo,/ el color base...” (103-104) Recuperado el diálogo con una subjetividad extrañada, la cercanía de lo próximo, reconocido y familiar, disuelve la sequedad, matiza los afectos, amplía los márgenes del mundo.

Así en su siguiente libro, *Del ojo al hueso*, el “tacto de la proximidad” restaña la fractura. Restituida la luz, de presencia aquí tan destacada, pero marcando siempre su contrapunto (“el oro con sus sombras”), se ofrece una peculiar crónica de lo cotidiano, intensificada la precariedad del instante. Con riguroso convencimiento, los poemas son lúcida visión de la pérdida, desde la resistencia activa, de la que es muestra tanto el devenir de la propia existencia (“Sigue el proceso de las granadas que maduran”) como la confianza en el poder de la palabra contra todo abandono o ausencia. El envite, pues, debe jugarse en el terreno del decir, que la palabra socave y contrarrestre la expulsión. Que el exilio abra la puerta del conocimiento.

Muerte y vida, como en la existencia, libran en los poemas su dialéctica. La certeza del acecho es en ellos inquietante inminencia, que sólo en algunos parece sortearse, así el hermoso poema “ A veces el tiempo se dilata”. Su canto suspende un momento la mantenida reflexión sobre la existencia fundamentada en la quiebra, su finitud sabida. La rebelión se hace poesía compartida, como la danza que “baila/ un dios de diez mil pies”. El tiempo ya no es el implacable regidor del mundo, sino invitado y cortejado en su fiesta:

...Una punta
de acero al tiempo rasga telas, todo

leve y ligero, tres líneas sin llegar a la piel; casi
como un aviso: *es de enemigos*
la relación primera. Las flores y las ramas
se encienden de los árboles: ceibe, jacaranda,
colorín, se hace día la noche
que pertenece al gozo de esta luz,
de la danza, de esta extraña primavera deseada (39-40).

También Dionisos dibuja su huella en la frágil cartografía de la vida.

Es la activa búsqueda de la palabra que nombre y revele con su cerco la médula de lo real el impulso mantenido en los poemas. Que se hace formulación explícita en la segunda parte, “Del libro de los líquenes o el decir”, donde la reflexión se centra en la materia constitutiva de la palabra. El propósito por reconstruir un sentido pasa por el choque dialógico a que el propio lenguaje debe enfrentarse para tentar su apertura, haciendo posible al tiempo la comprensión del ser de las cosas. Sólo una palabra arraigada en la memoria afectiva, y vigilante con la exactitud de su expresión, que no otra cosa que un tanteo puede ser, alcanza nombrar el hueso de lo real. Que se manifiesta en fogonazos, pues así es nuestro contingente estar. Y que no se conoce sino desde la duda o la aproximación. No de otro modo la vida

Ese cerco continuo implica un movimiento de observación dentro-fuera que atraviesa el discurrir de la existencia, atento a las huellas que describe para mejor guiarse en su intrincada red. Y los poemas proyectan con ejercitada ejecución las sucesivas transformaciones, desde la única certidumbre permitida, la que surge del desvelamiento provisional con el que cada uno de ellos, iluminando una parcela acotada trata de recomponer el puzzle, aceptando de antemano su sisífeas tarea.

La condena no es óbice a la ascesis donde el cincel trabaja sin desánimo y la emoción convoca en el equilibrio y fuerza de su canto razón y síntesis de un saber poético:

Pirámide o vía o escalera, (abiertas
alas de ángel, pájaro Ícaro,
plegadas de mariposa nocturna): *toca*
en las cuerdas de la vida.
la muerte, el viento suena en ellas (116).

No estamos sólo ante una poesía reflexiva. La verdadera pasión de la palabra alienta en ella.

REFERENCIAS

DOCE, Jordi. “El aprendizaje de las venas”, *Cuadenos Hispanoamericanos*. 565-66. 1997. 261-265.

DREYMÜLLER, Cecilia. “Mensajes del sueño”. *Ínsula*. 620-21. 1998. 24-25.

GARCÍA, Concha. “El extravío y la pérdida”. *Ínsula*. 580. 1995. 22.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Exposición*. Ferrol: Esquío, 1990.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. *ella, los pájaros*. Soria: Diputación de Soria, 1994.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. “Poesía escrita por mujeres”. *El Crítico*. 2. 1996. 1-17.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Caza nocturna*. Madrid: Ave del Paraíso, 1997.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. “Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético (un coro de solistas)”. *Ínsula*. 630. 1999. 15-21.

GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Del ojo al hueso*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.

HAMBURGER, Kate. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

ORTEGA, Antonio (ed.). *La prueba del nueve*. Madrid: Cátedra, 1994.